



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Filmhistoriographie, Filmbild und Kunst im vorklassischen Stummfilm. Zur Einführung

Schweinitz, Jörg ; Wiegand, Daniel

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-125854>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel (2016). Filmhistoriographie, Filmbild und Kunst im vorklassischen Stummfilm. Zur Einführung. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 7-19.

Evelyn Echle

Ornamentale Oberflächen

**Überlegungen zu einer visuellen Form im Kino
der 1910er Jahre**

0

Jelena Rakin

Lust an der Palette

**Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie
von Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm**

0

Frank Kessler

Das Trick-Bild

Attraktionsmoment im Kino der Jahrhundertwende

0

Sarah Dellmann

Visuelle Kontinuitäten

**Zur (Vor-)Geschichte des Klischees der Niederländerin
im frühen Kino**

0

Adrian Gerber

**«Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Größe!»
Ästhetische Überwältigung und Authentisierung
als emotionsstiftende Effekte im Aktualitätenfilm
des Ersten Weltkriegs**

0

Anhang

Personenregister

0

Filmregister

0

Bildnachweis

0

Autorinnen und Autoren

0

Filmhistoriographie, Filmbild und Kunst im vorklassischen Stummfilm

Zur Einführung

Die Bildästhetik des vorklassischen Stummfilms und vor allem die des Kinos der Jahre um und nach 1910 galt der traditionellen Filmgeschichtsschreibung über Jahrzehnte hinweg nicht viel. Die Filme waren – schon zu Zeiten der Weimarer Republik – kaum noch präsent, und über das, was man kannte oder woran man sich noch erinnerte, rümpften viele die Nase. Berühmt und paradigmatisch ist Siegfried Kracauers Verdikt zum deutschen Kino jener Zeit: «Von der Existenz des deutschen Films kann eigentlich erst nach dem Ersten Weltkrieg die Rede sein. Seine Geschichte bis zu diesem Zeitpunkt war Vorgeschichte, eine Frühzeit, der an sich keine Bedeutung beizumessen ist» (Kracauer 1984, 22). Speziell mit Blick auf den Film der 1910er Jahre fügte er in seiner bedeutenden Studie *Von Caligari zu Hitler* hinzu, ohne näher auf Bildstilistik und Erzählweise einzugehen: «Von den meisten Filmen jener Zeit sind uns nur die Titel und vermutlich einige Standphotos überliefert; man darf jedoch annehmen, daß sie in etwa den Versuchen eines Schülers ähneln, der noch nicht gelernt hat, sich gewandt auszudrücken» (ebd., 25).

Die Gründe für Urteile wie diese, die von der Filmgeschichtsschreibung lange, bis in die 1980er Jahre hinein, weithin geteilt wurden, sind vielfältig. Neben der wenig befriedigenden Überlieferungslage und der damals besonders schwierigen Zugänglichkeit der Filme hatte die Haltung viel damit zu tun, dass das Kino jener Zeit ästhetischen Trends folgte, die gleich aus mehreren Perspektiven als obsolet galten. Zumindest mit Blick auf das ambitionierte europäische Kino der 1910er Jahre, das in besonderem Maße nach bildkünstlerischer Elaboration strebte, änderte sich die Situation auch noch nicht sofort, als mit den nachhaltigen Impulsen, die von der legendären Filmhistoriker-Konferenz in Brighton 1978 ausgingen, ein ganz neues, intensives Interesse am frühen Film erwachte.

Zunächst stand nun das Kurzfilmkino im ersten Jahrzehnt des neuen Mediums, das Tom Gunning (1990) in den 1980er Jahren als «cinema of attractions» auf den Begriff brachte, im Mittelpunkt des Interesses. Eine bald rapide wachsende und inzwischen beeindruckend weite internationale Phalanx filmhistorischer Forschung hat dazu beeindruckende Ergeb-

nisse vorgelegt, und die Formel vom ›Kino der Attraktionen‹ gehört zu den erfolg- und ertragreichsten der jüngeren Filmwissenschaftsgeschichte. Sie fand nicht zuletzt deshalb weit über den Insider-Kreis der Filmhistoriker hinaus ungewöhnlichen Anklang, weil sie dazu beitrug, den filmgeschichtlichen Blick der lange verbindlichen Pflicht des – letztlich immer normativen – ästhetischen Werturteilens zu entheben, ihn kulturwissenschaftlich und medienhistorisch zu emanzipieren. Und das mit der neuen Formel verbundene Forschungsinteresse ließ (und lässt) sich gut mit historiographischen, kultur- und auch medienwissenschaftlichen Trends der letzten drei Jahrzehnte verbinden. Vor allem erleichterte es der neue Zugang, sich ungehindert von Vorstellungen über ›Filmkunst‹, welcher Art sie auch sein mochten, zu den plebejischen Traditionen des Kinos, zur populären Bildwelt des Reproduktionsmediums und zu den Veränderungen der Wahrnehmung im Zeichen der Moderne zu bekennen. Walter Benjamins folgenreiche Feier von Aura-Zertrümmerung und »chockartiger« Wahrnehmung (1963) in der Welt der Moderne und die Idee des Prinzips der »Attraktion« passen perfekt zusammen. Nicht zufällig stellte Tom Gunning selbst – schon in seinem inzwischen nahezu kanonischen Aufsatz – die Verbindung zur Avantgarde und zu Eisensteins berühmter »Montage der Attraktionen« (1988) her.

Die langen Spielfilme des Jahrzehnts nach 1910 erscheinen nun aber dem frühen Kurzfilmkino gegenüber in vieler Hinsicht als eine Art Gegenschlag. Vereinfachende Ideen wie die, dass auf eine interessante, ›wilde‹ und produktive Phase des Unangepassten und des Bruchs mit allem traditionell Ästhetischem eine eher problematische Periode der Domestizierung des Films folgte, also gleichsam ein Stadium ästhetischer Restaurierung, machten eine Zeitlang in filmhistorischen und kulturwissenschaftlichen Diskursen die Runde oder wirkten zumindest unterschwellig. Hatte zuvor die klassische Filmgeschichtsschreibung ihre Wertordnung entlang einem Entwicklungskonstrukt ›vom Jahrmarkt zu den Höhen der Filmkunst‹ entwickelt, so lagen die Sympathien und historischen Interessen nun umgekehrt eher beim Jahrmarkt als Metapher für eine neue Populärkultur, bei der Herausforderung und dem Bruch der überkommenen Wertmaßstäbe, beim Unangepassten, verstanden als radikaler Aufbruch in die Moderne. Tatsächlich wäre aber mit einer einfachen Umkehrung der Sympathie wenig gewonnen, und man würde damit auch nicht dem methodischen Neuansatz der Filmgeschichtsschreibung nach Brighton gerecht. Vielmehr muss es darum gehen, die Ideen über Kunst, das um 1910 verstärkt einsetzende Streben nach einer ›Filmkunst‹ und die verschiedenen – theoretischen wie praktischen – Konzepte dafür selbst als historisch-diskursive Fakten zu verstehen, die innerhalb der Dynamik von Medien-

geschichte zentrale Beiträge für die Entwicklung geleistet haben und einer vorbehaltlosen Analyse lohnen.

Das Kino in den Jahren um und nach 1910 war offensichtlich verstärkt darum bemüht, Kontinuitäten zur Zeichen- und Bildwelt der etablierten und tradierten Künste sowie zu klassischen ästhetischen Vorstellungen herzustellen und das neue populäre Medium damit zu durchsetzen und zu überformen. Völlig neu war ein solches Transformationsstreben im Kinos indes nicht, denn Bezüge auf bekannte Gemälde und auf Bildmedien wie die *Laterna magica* und die *Tableaux vivants* oder auch auf Tanznummern des Varietés etc. gab es schon seit den ersten Tagen des neuen Mediums. Allerdings konfigurierte die ökonomische Logik des Filmbetriebs – in Frankreich um 1908 mit den *films d'art* und daran über Frankreich hinaus anschließenden Bestrebungen hin zum ›Kunstfilm‹ – das Verhältnis von Film und Künsten noch einmal neu. Gezielt suchten die Produzenten nun das bürgerliche resp. das sich an ähnlichen ästhetisch-etablierten Wertvorstellungen orientierende Publikumssegment (das war nicht allein das Bürgertum) zu gewinnen. Die Entstehung des Langspielfilms und mit ihm der Filmstars, schließlich die damit einhergehende endgültige Durchsetzung der großen fiktionalen Narration als bestimmendes Kinoformat und des Melodramas als dominantes Genre, bringen erneut gegenseitige Wechselwirkungen zum Vorschein. Für die Etablierung einer kapitalstarken Produktion in einer neuen Phase der Filmindustrie mit ihren neuen komfortablen Kinopalästen schienen Argumente und Zeichen jenes kulturellen Prestiges geeignet, das die Künste besaßen. Dieses Prestige galt es nun – in Deutschland etwa mit den ›Autorenfilmen‹ von 1913/14 –, auf die aufwändigen und teuren illusionistisch-narrativen Langfilmproduktionen zu übertragen. Der Trend bot zugleich einen günstigen Hintergrund für Ideen begeisterter Filmemacher von einem ›künstlerischen Film‹, die selbstverständlich auf vielfältige Weise mit dem ästhetischen Zeitgeist korrespondierten, der immer schon medienübergreifend angelegt war. So ist es bemerkenswert, dass schon früh enthusiastische Autoren wie 1911 Ricciotto Canudo (2016) oder wenig später Vachel Lindsay (1915) in der proklamierten neuen ›Filmkunst‹ ausdrücklich die Dynamisierung jener ästhetischen Möglichkeiten angelegt sahen, für die bisher etwa Malerei und Skulptur standen.

Andererseits ist es kein Wunder, dass das in der Filmgeschichtsschreibung mit Brighton neu erwachte Interesse am frühen Kino zunächst vielfach vor diesem Film, vor allem vor jenem, der primär auf eine bildkünstlerische Ästhetisierung zielte, halt machte oder ihm – auf neue Weise – mit zumindest latenter Reserviertheit begegnete. Wer sich primär für das Neue, Avantgardistische, für den Wahrnehmungsbruch oder das ›Do-

kumentare» der photographischen Bewegtbilder interessierte, der mochte sich beim Blick auf das Kino dieser Dekade möglicherweise noch für das durch filmtechnische Mittel gestützte neue narrative System zu begeistern. Ein Kino aber, dass sich im neuen Bewegtbildmedium eher tradierte visuelle Formen anverwandelte, wie man sie teils auch aus den Stilkünsten der Jahrhundertwende kannte, besaß das Potential zur Irritation.

Zusätzliche Nahrung fand die Reserviertheit traditionell in einer etwas anders gewichteten, teils gegenläufigen Argumentation, mit der bereits in den 1910er Jahren selbst und dann vor allem in den 1920er Jahren, erste Theoretiker des Films der filmischen Adaption von visuellen Formen und Zeichen tradierter Künste und Medien kritisch gegenübertraten. Das war ganz besonders der Fall, wenn es um die Anlehnung an Formen der bildenden Kunst ging und, was von den Zeitgenossen noch ungleich stärker als Negativfolie thematisiert wurde, der Theaterbühne. Es war der *Diskurs um die Spezifik des Films*, der auf den Gedanken hinauslief, dass Filme nur dann der Spezifik ihres medialen Ausdrucks ästhetisch gerecht werden, und entsprechend an ästhetischer Qualität gewinnen, wenn sie die einzigartigen Möglichkeiten des neuen Mediums ausformen und unterstreichen, statt auf die Mittel und Formen anderer, älterer Gattungen zurückzugreifen. Im Grunde schien hier freilich selbst ein Gedanke aus der klassischen Ästhetik am Werk. Deren Vertreter haben seit dem 18. Jahrhundert in Schriften wie Lessings Traktat von 1766 *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* viel über Grenzen und Besonderheiten, kurz: über die Spezifik der klassischen Kunstgattungen nachgedacht. Im 19. Jahrhundert formulierte die akademische Ästhetik ganze Systeme normativer Setzungen zu den Spezifika einzelner Gattungen. Wollte man für den Film ästhetische oder gar künstlerische Qualität reklamieren, so erschien es vor dem Hintergrund einer solchen theoretischen Perspektive zunächst geradezu als Notwendigkeit, jetzt entsprechende Normative für das Besondere des *filmischen* Ausdrucks zu entwickeln, um auf diese Weise einen Maßstab für ästhetische Qualität im Kino zu finden und dem Film seinen besonderen, ganz eigenständigen Platz im Ensemble der Künste zu reklamieren.

Der Spezifikgedanke, der gleich zu Beginn der Filmtheoriegeschichte aufschien, sollte die gesamte klassische Filmtheorie prägen, von Hugo Münsterbergs *The Photoplay*, das 1916 erschien, bis zu Kracauers *Theory of Film* im Jahre 1960. Was jeweils als das Besondere, das Einzigartige des Films galt, wurde von den einzelnen Denkern durchaus unterschiedlich, ja gegensätzlich konzipiert. Meist hatte es aber mit der Bewegtheit des Bildmediums zu tun, vielfach mit Schnitt und Montage und natürlich mit der photographischen Grundlage der Filmbilder. Ideen über ein besonderes

Potential des Bewegungsbildes zur Enthüllung, ja Errettung der bewegten visuellen Realität – den dynamischen Ausdruck des menschlichen Körpers eingeschlossen – ebenso wie das Nachdenken über die Montage dominierten in unterschiedlicher Gewichtung in den klassischen Filmtheorien. Die Filmgeschichtsschreibung – vor allem jene, die David Bordwell als «standard version of stylistic history» (1997, 12–45) konturierte – hat diese Akzentsetzungen lange Zeit, teils unreflektiert, als wertorientierende Prämissen für Auswahl und Urteil fortgeschrieben.

Auch damit mag es zu tun haben, dass ein Kino, wie das der Jahre nach 1910, welches gerade in Europa unter dem Label des Künstlerischen seine Bildästhetik demonstrativ kultivierte – häufig in einem Tableau-Stil sorgfältig durchkomponierter, lang stehender Einstellungen – und dabei in vieler Hinsicht klar exponierte Beziehungen zu Stilformen anderer Künste, von bildender Kunst und Tanz bis hin zu Modephotographie und ähnlichem unterhielt, immer wieder mit Unbehagen betrachtet wurde. Der Film verletze seine Spezifik – so lautete das Standardargument.

Dass die Avantgarde diese Art von Kino nicht mochte, ist verständlich – und war produktiv. Griff es doch vieles von dem auf, was Avantgardisten im Zeichen der Moderne zu zertrümmern suchten. Wo aber Filmhistoriker dazu tendieren, diese Attitüde zur eigenen Prämisse zu machen, da wird sie stets problematisch. Denn Filmgeschichte, auch wenn man sie unter ästhetischem, stilhistorischem Gesichtspunkt betrachtet, lässt sich aufs Ganze gesehen weder hinreichend allein als Geschichte des Avantgardismus oder einer Gegenkultur schreiben, noch – wie man dies in der klassischen Phase tat – im Sinne einer Suche nach filmischer Spezifik als Schlüssel zur «Filmkunst». Das populäre, große Kino stand von Beginn an im transmedialen Austausch. In ihm amalgamierten sich stets die kulturellen und ästhetischen Register, kulturell Etabliertes und Innovatives. Eine Filmgeschichtsschreibung zur breiten Realität des Kinos lässt sich letztlich nur als eine Analyse solch widerstreitender Tendenzen schreiben, die – gerade in ihrer Durchdringung – stets Neues, Interessantes und Wirkungsmächtiges hervorgebracht haben. Das gilt auch und ganz besonders beim Blick auf das Kino der 1910er Jahre, seine intermedialen Verflechtungen und visuell-stilistischen Leistungen.

Wenn in den letzten 25 Jahren, ganz besonders aber in jüngster Zeit, von der internationalen – leider kaum von einer deutschen – filmhistorischen Forschung das vorklassische Kino der 1910er Jahre und seine visuell-ästhetische Kultur stärker und mit immer größerem Interesse in den Fokus gerückt wird (vgl. u.a. de Kuyper 1992, Tsivian 1996, Askari 2014), so unterliegen dem offenbar, zumindest implizit, zwei interagierende Erkenntnisse. *Erstens* herrscht ein klares Bewusstsein davon, dass der Film

von Beginn an im Schnittpunkt vielfältiger *intermedialer Austauschbeziehungen* steht – in komplexen historisch-medialen Konstellationen. Dieses Bewusstsein ist heute in der internationalen filmhistorischen Forschung weithin etabliert, und es erweist sich als produktiv, solche Konstellationen zu untersuchen. Dazu gehören – mit Blick auf den hier thematisierten Zeitraum – selbstverständlich die Beziehungen zu den etablierten Künsten und Medien und, grundlegender, die Beziehungen zum ästhetischen Zeitgeist, der ja stets eine medienübergreifende, also transmediale Dimension besitzt und auch die unterschiedlichen Segmente innerhalb der ästhetischen Kultur einer Zeit verbindet. Neben solchen gleichsam horizontalen Verflechtungen spielen aber auch vertikale Beziehungen eine wichtige Rolle. Das heißt *zweitens*, die reflektierte Filmgeschichtsschreibung ist sich heute im Klaren darüber, dass sich in der Filmentwicklung stets Momente von Kontinuität und Wandel, Tradition und Innovation verbinden. Dies betrifft wiederum kulturelle und ästhetische Phänomene und Prozesse, die weit über das Filmmedium hinaus zurückreichen. Wenn André Gaudreault (2008; 2011) davon spricht, dass es «kulturelle Reihen» (*séries culturelles*) zu untersuchen gelte, in denen auch die Bildwelten des frühen Kinos wurzeln, so ist genau das angesprochen. Die Erkenntnis, dass der Film, besonders auch das Kino der Attraktionen in der Tradition der Schaudispositive des 19. Jahrhunderts steht, ist inzwischen verbreitet. Sie zielt sowohl auf Kontinuitäten der rezeptiven Praxis und der medialen Dispositive (vgl. dazu die Beiträge in Charney/Schwartz, Hg. 1995), als auch der Motivwelt und Stilformen. In diesem Sinne kulturellen Reihen nachzuspüren, Adaptionen und Transformationen, Kontinuitäten und Diskontinuitäten nachzugehen, ist produktiv und erweist sich als ertragreich. Auf solche Weise lässt sich eine Mediengeschichte des Films im transmedialen Raum und mit Blick auf ihre historisch-kulturelle und ästhetische Dynamik schreiben.

Die in unserem Band versammelten filmhistorischen Untersuchungen und Fallstudien zur visuellen Ästhetik des Films an der Schwelle zu den 1910er Jahren und während dieser Dekade fühlen sich implizit allesamt Prämissen wie denen von «Transmedialität» und «kultureller Reihe» verpflichtet. Mit anderen Worten, die Autorinnen und Autoren gehen vielfältigen Beziehungen zu den zeitgenössischen Künsten oder anderen medial-ästhetischen Phänomenen und Diskursen nach; vielfach nehmen sie dabei vorausgehende historische Entwicklungen, Dispositive, Stile, Artefakte, aber auch technologische Trends und vermittelnde ökonomische Beziehungen in den Blick.

Ganz in diesem Sinne interessiert sich *Kristina Köhler* in ihrem Beitrag für Beziehungen des Films jener Jahre zur ästhetischen Welt des Tanzes,

die ihrerseits um 1900 im Umbruch war und sich vor dem Hintergrund eines lebensreformerischen Weltgefühls auf vielfältige Weise mit der Faszination für die Bewegung der Natur, für deren «Wogen und Wallen» verband. Köhler zeigt, dass sich daraus nicht nur Berührungen mit zeitgenössischen Formempfindungen und Diskursen in der bildenden Kunst, in Kunsttheorie, Philosophie und früher Filmtheorie (etwa bei Hermann Häfker) ergaben, sondern, dass diese Gestimmtheit auch die Filme selbst prägte. Am Bildmotiv der Nymphe, das in den Künsten fest etabliert war und nun vom Film angeeignet wurde, geht sie dieser historischen Sensibilität nach. Letztere zeige sich insbesondere dort, wo das bereits von Aby Warburg so bezeichnete «bewegte Beiwerk» – also etwa Wellen und flatternde Schleier, die den Körper der Nymphe umspielen – in den Vordergrund rücken und als «bild- und bewegungskompositorisches Prinzip» mit den spezifischen Bewegungsqualitäten des Filmbilds in Dialog treten. Köhler untersucht dafür sowohl früheste Tanzfilme (vor 1900) als auch spätere Spielfilme wie *NEPTUNE'S DAUGHTER* (Herbert Brenon, USA 1914), in dem die Kunstschwimmerin Annette Kellermann auftritt.

Auch *Mattia Lento* geht es um die Präsenz des bewegten Körpers im Bild und um dessen Zusammenklang mit der sichtbaren Umgebung. In seinem Beitrag über die italienische Filmdiva der 1910er Jahre Lyda Borelli – die ein zeitgenössischer Kritiker treffend als «lebende Arabeske» bezeichnete – spricht sich Lento nachdrücklich dafür aus, das Filmschauspiel nicht «für sich», sondern als aktiven Teil der filmischen Bildkomposition zu untersuchen. Der Anteil der Schauspielerinnen am Filmbild beschränke sich im Falle der Borelli mithin nicht allein auf die mit ihrer Person verbundenen reichen intermedialen und «intervisuellen» Bezüge zu Oper, Theater, Malerei und Modephotographie, die freilich als wichtige Faktoren analysiert werden. Noch wichtiger erscheine indes ihr Anteil an der Konfiguration des Filmbilds, der Beitrag ihres Körpers zu dessen bildkompositorischen, oftmals ornamentalen Qualitäten. An historischen Äußerungen macht Lento außerdem einsichtig, in welchem Maße Borellis Spiel geprägt erschien von der Spannung zwischen dramatischer Signifikanz und sinnlicher Präsenz, die die Bedürfnisse der Handlungsvermittlung im Sinne des Erreichens einer «außerzeitlichen und symbolischen Dimension» weit überschreitet.

Wenn in den beiden ersten (und weiteren) Beiträgen immer auch Implikationen der zeitgenössischen Auffassung von Bedingungen der Schönheit des Filmbildes mitschwingen, so widmet sich *Daniel Wiegand* explizit der für jene Zeit zentralen Idee des «schönen Filmbildes», so wie sie um 1910 konfiguriert war. Detailliert arbeitet er heraus, dass diese Idee im zeitgenössischen Diskurs und in der filmischen Praxis ganz wesentlich

mit Momenten einer tendenziellen oder partiellen Stilllegung filmischer Bewegung verbunden war. Dabei bediente sich der Film vielfach auch bei den von Wiegand fokussierten stehenden Körperbildern der *Tableaux vivants*, die bereits im Varietétheater des 19. Jahrhunderts als eine «Attraktion des Schönen» galten. Es sei, so das Argument, eine Art Überlagerung von klassischer Bildästhetik und ostentativem Zeigegestus der modernen Attraktions-Dispositive entstanden. Wiegands Analyse dieser medialen Transformation macht somit deutlich, dass sowohl bei den *Tableaux vivants* als Bühnenform als auch bei ihrem Auftreten im Film «komplexe Schichtungen von teils widersprüchlichen ästhetischen Auffassungen zur Geltung» kamen.

Auch *Valentine Robert* berührt – mit einer Fallstudie – das Verhältnis von Film und *Tableaux vivants* in den ersten zwei Jahrzehnten des neuen Mediums. Anhand der erstaunlichen Vielzahl filmischer Adaptionen des berühmten Gemäldes *Les dernières cartouches* von Alphonse de Neuville aus dem Jahr 1873, das zudem auch von anderen Medien immer wieder aufgegriffen wurde, untersucht sie das Phänomen der Gemäldenachstellung im frühen Film, das sich an der älteren Bühnenpraxis der *Tableaux vivants* orientierte. Mit ihrer Analyse unterstreicht sie: Der frühe Film war Teil einer visuellen Kultur, in der die Kopie, zumal die medial transformierte, als «kreatives Prinzip» galt. Das war besonders dann der Fall, wenn es um die Reproduktion historischer Begebenheiten in der Malerei und – daran anschließend – in anderen Bildmedien ging. Detailliert zeichnet Robert die Produktionsprozesse einzelner Filmfassungen nach und macht dabei einsichtig, dass die filmische Transformation von Vorbildern aus der Malerei auch zu einer ersten Auseinandersetzung mit den spezifischen ästhetischen Möglichkeiten und Erfordernissen des Films führte.

Hatte sich schon bei Robert gezeigt, dass die Orientierung an prestigeträchtigen Vorbildern aus der bildenden Kunst immer auch auf eine – seitens der Filmindustrie ökonomisch motivierte – Nobilitierung des eigenen Mediums zielte, so spielt dieser Zusammenhang auch für die von *Vito Adriaenssens* untersuchte intermediale Konstellation eine Rolle. Adriaenssens thematisiert nämlich in seinem Beitrag den Einfluss der Kunstströmungen des «Bürgerlichen Realismus» und des photographischen Piktoralismus auf den frühen Spielfilm in Frankreich und Dänemark. Die Gründe für diese Aneignung sieht er in der zunehmenden Adressierung eines mittelständischen Publikums, das sich nun vor allem für Filme interessiert, die den eigenen Kunstgeschmack und Lebensstil, das eigene Streben nach Prestige auch auf der Leinwand spiegeln. Analog zu zeitgleichen Tendenzen in der Malerei war ein bedeutendes Segment des Filmschaffens deshalb auf das genaue Porträtieren des gesellschaftlichen und fami-

liären Alltagslebens im Bürgertum gerichtet. Dabei bediente man sich, so zeigt Adriaenssens' Analyse, Formen der filmischen Bildkomposition und besonders der Lichtgestaltung, wie sie sich ganz ähnlich in der populär-bürgerlichen Malerei und Photographie um die Jahrhundertwende finden.

Der Beitrag von *Jörg Schweinitz* schließt an diese Art von Überlegungen an. In vielen deutschen Spielfilmen, vor allem in Melodramen der Jahre ab 1913 zeige sich ein visuell-ästhetischer Zeitgeist, der sich vor allem aus der filmischen Anverwandlung von Prinzipien bildnerischer Komposition speist, wie sie auch in der Malerei und gerade in der «Stilkunst» der Jahrhundertwende hoch im Kurs standen. Vor allem interessiert sich Schweinitz aber dafür, dass sich in den zeitgenössischen formanalytischen Kunsttheorien, etwa bei Hildebrand und Wölfflin, viel vom ästhetischen Zeitgeist, der die Kunst jener Jahre prägte, in verbaler Form kristallisiert. Waren die Kunsttheoretiker mit Blick auf ihr Metier von der minutiösen Ausfaltung des Analyse-themas «Fläche und Raum» nahezu besessen, so spielten auch bildästhetisch besonders ambitionierte Filme mit der sorgfältigen Ausarbeitung dieser Dimensionen und mit ihrem Oszillieren ein gestalterisches Spiel. Mit welcher Hingabe und Konsequenz sich hier eine zeittypische ästhetische Sensibilität filmisch artikulierte, darauf deutet die detaillierte Analyse des Films *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* (Emerich Hanus, D 1917/18) unter diesem Aspekt hin.

Das Oszillieren zwischen Flächen- und Raumeindruck spielt auch für *Evelyn Echle* eine zentrale Rolle. Sie arbeitet mit ihrer Untersuchung ornamentaler Bildgestaltungen heraus, wie sehr der Film in jener Zeit, gerade wo er auf bereits etablierte und wirkmächtige ästhetische Konzepte und Formen zurückgriff und sie transformierte, ein eigenes, filmisches Ausdrucksrepertoire zu entwickeln vermochte. Einerseits stattete man, wie Echle zeigt, schon früh das filmische Dekor ausgiebig und systematisch mit applizierten Ornamenten aus, andererseits wurde auf diese Weise aber bald auch das filmische Bildfeld selbst zu einer ornamentalen Oberfläche. Echle spricht in diesem zweiten Fall von «Metaornamentalität». Es sind Filmbilder, die immer auch zwischen Flächen- und Raumeindruck und zugleich zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit sowie Stasis und Bewegung changieren. Echle verbindet ihre Filmanalysen zudem mit einer diskursgeschichtlichen Betrachtung des künstlerischen Ornaments als einer Subkategorie des «Schönen» und seiner historischen Zuschreibung zum Weiblichen und Exotischen.

Mehr als die anderen Autoren dieses Bandes widmet sich *Jelena Rakin* in ihrem Beitrag der filmischen Materialästhetik, wenn sie die nachträglichen Kolorierungen des Filmmaterials in den Blick nimmt. Vor allem interessiert sie sich für solche Kolorierungen, die sich in «Kompositbil-

dern» – partiell monochrom, partiell farbig – vom eigentlichen Bildinhalt lösen und die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Materialität lenken, weil es zu «Spannungsverhältnissen zwischen der Farbfläche und der schwarz-weißen Bildgrundlage» kommt. Rakin siedelt die Filmfarbe in einer umfassenderen Farbkultur der Jahrhundertwende an, in der zunehmend großindustriell gefertigte Anilinfarben Anwendung fanden, die man über so genannte Farbmusterbücher bewarb und vertrieb. Die Ästhetik der in diesen Musterbüchern enthaltenen seriellen Farbflächen erkennt Rakin als ein viel genutztes ostentatives Prinzip der Farbgestaltung im frühen Film wieder. In Hinsicht auf die zeitliche Entfaltung solcher Gestaltungen beobachtet sie eine besondere «Attraktion des Erscheinens».

Trick-Bilder verliehen dem frühen Kino eine besondere Faszinationskraft. Frank Kessler, der in seinem Beitrag der Attraktion des filmischen Trick-Bildes nachgeht, rückt zunächst dessen kulturellen und filmökonomischen Kontext in den Blick und zeichnet eine Situation nach, in der die verschiedenen Filmproduzenten und Bühnenillusionisten gegenseitig um die spektakulärsten und verblüffendsten Trickeffekte konkurrierten. Davon ausgehend untersucht er die der filmischen Trickszene inhärente doppelte Bildlogik, welche deren Faszinationskraft stärkte: Einerseits werde der Realitätseindruck der Filmaufnahme zur Voraussetzung dafür, dass die durch Filmtricks erzielte Illusion den Anschein eines wirklichen Ereignisses erhält, andererseits müsse stets erkennbar bleiben, dass überhaupt ein Trickverfahren eingesetzt wurde, auch wenn dieses nicht im Detail durchschaut werden soll. Das filmische Trick-Bild erscheint dabei als Kompositum mehrerer raum-zeitlicher Schichten, die mit Verfahren wie dem Stopptrick oder der Mehrfachbelichtung zu einem kontinuierlich wirkenden Raum-Zeit-Gefüge zusammengesetzt werden.

Sarah Dellmann wendet sich dann in ihrem Beitrag wiederum einem Bild-Thema zu, für das die transmediale und mediengeschichtliche Dimension von großer Bedeutung ist. Sie geht der Geschichte und der inneren Verfasstheit eines visuellen Klischees nach, das im frühen Kino zuverlässig erschien, sobald die Niederlande thematisiert wurden – dem Klischeebild der Niederländerin. Dellmann entwirft in ihrem Beitrag eine medienübergreifende Geschichte dieses Topos, den der frühe Film aus anderen Bildmedien aufgriff und weiter verbreitete. Die Entstehung des «nationalen Klischeebildes» beschreibt Dellmann als ein Aufeinandertreffen der zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu entstandenen Kategorie des Nationalen (und der damit verbunden stereotypen Vorstellungen) mit einem spezifischen Repertoire an Bildmotiven, wobei es zu einer zunehmenden Reduktion auf einige wenige Prototypen kam – eine Entwicklung, die bereits vor Aufkommen des Films abgeschlossen war und auf die dieser

deshalb aufbauen konnte. Wenn Dellmann darauf hinweist, das mit dem Klischeebild eine Imagination entstanden ist, die kaum auf Realität beruht, aber dennoch als evident erscheint, so belegt das auf die mediale Macht stereotypisierter Bilder.

Der Beitrag von *Adrian Gerber* schließt den Band ab. Er widmet sich einem besonderen Typus des nicht-fiktionalen Kriegs- und Propagandafilms aus der Zeit des Ersten Weltkriegs: der aufwendigen Großproduktion. An ihr lassen sich anders als bei Wochenschauen und mittellangen Aktualitäten besondere Strategien der ästhetischen Überwältigung beobachten, die letztlich auf eine gesteigerte emotionale Beteiligung der Zuschauer zielten. Sorgfältige, ja «schöne» Bildgestaltungen, spektakuläre Schauwerte wie Explosionen und besondere Farbeffekte sowie an den Spielfilm erinnernde Montageformen und dramaturgische Spannungsbögen waren in der Lage, das Kriegsgeschehen auf ergreifende Weise zu vermitteln. Obwohl es sich bei den Filmen meist um Inszenierungen für die Kamera handelte, wies man sie, wie Gerber zeigt, mittels spezifischer Authentisierungsstrategien als «echt» aus, wodurch sie die Zuschauer unmittelbarer und besonders eindrücklich erleben sollten. Gerbers Analyse macht deutlich, dass ästhetische Momente des Filmbildes nicht allein unter künstlerischen und filmökonomischen Gesichtspunkten bedeutsam waren, sondern auch politisch verwertet wurden.

Die Mehrzahl der in unserem Band versammelten Beiträge stellt Forschungsergebnisse vor, die im Rahmen von Dissertationsprojekten innerhalb eines von Jörg Schweinitz 2009 am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich initiierten Forschungsnetzwerks zur Ästhetik des vorklassischen Stummfilms erarbeitet wurden. Aber auch die in den Folgejahren vollzogene interuniversitäre Vernetzung der Zürcher Gruppe im Rahmen des ab 2010 in jedem Semester stattgefundenen gemeinsamen «Early Cinema Colloquium» von Frühfilmforschern der Universitäten Trier, Utrecht und Zürich fand mit den Beiträgen der Utrechter Sarah Dellmann und Frank Kessler sowie dem Aufsatz von Vito Adriaenssens, der als Gast von der Universität Antwerpen am Colloquium teilnahm, in diesem Band fruchtbaren Niederschlag. Ähnliches gilt für den Aufsatz von Valentine Robert; er geht auf Kontakte zurück, die im Rahmen des von den filmwissenschaftlichen Seminaren der Universitäten Zürich und Lausanne gemeinsam veranstalteten Doktoratsprogramms «Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und andere Medien» entstanden sind. Inzwischen sind die meisten der Dissertationsprojekte erfolgreich abgeschlossen oder stehen unmittelbar vor dem Abschluss. Für alle, die mehr über die hier angesprochenen Themen erfahren und weiterlesen wollen, sei die Lektüre der

aus den Dissertationen hervorgehenden Monographien empfohlen. Das Erscheinen einiger der an der Universität Zürich verfassten Schriften ist in der Reihe ›Zürcher Filmstudien‹ ab dem Sommer 2016 zu erwarten.

Zürich, Januar 2016

Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand

Editorische Notiz

Ein Buch über die Bildlichkeit des frühen Films verlangt selbstverständlich auch nach einer angemessenen Präsentation von Bildmaterial, die dem visuellen Reichtum der untersuchten Filme – ihrer Bildkomposition und Detailgenauigkeit, ihrem plastischen oder flächigen Eindruck, ihrer Farbigkeit etc. – zumindest in Ansätzen Genüge tut. Die Filmwissenschaft sieht sich generell mit dem Problem konfrontiert, dass sich ihr Gegenstand, das Bewegungsbild, letztlich der Abbildung in Buchform entzieht. Um aber dennoch den bestmöglichen Eindruck von den visuellen Qualitäten des vorklassischen Kinos zu vermitteln, haben wir uns dafür entschieden, in den meisten Fällen auf Einzelbildreproduktionen aus Filmarchiven zurückzugreifen und diese großformatig und wo nötig farbig abzudrucken. Die Abbildungen stammen entweder direkt vom 35mm-Filmstreifen (manche sogar vom originalen Nitratfilm) oder, da der Rückgriff auf das originale Filmmaterial für die Archive mittlerweile oftmals zu aufwendig ist, von digitalen High-Definition-Abtastungen dieses Materials. Im Bildnachweis im Anhang lassen sich die jeweiligen Archive nachschlagen.

Zur Erleichterung der wissenschaftlichen Lektüre haben wir außerdem im Anhang Register der im Band erwähnten Filmtitel und der Personen erstellt.

Literatur

- ASKARI (2014) *Making Movies into Art. Picture Craft from the Magic Lantern to East Hollywood*. London: BFI by Palgrave.
- Benjamin, Walter (1963) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Canudo, Ricciotto (2016) «Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinetographen» [frz. 1911]. In: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen ... Französische Intellektuelle, Theoretiker und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie, 1906–1929*. Hg. v. Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz. Berlin: Alexander Verlag (erscheint demnächst, die Seitenangaben der einzelnen Beiträge lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor).
- Charney, Leo/Schwartz, Vanessa R. (Hg.) (1995) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Eisenstein, Sergej M. (1988) «Montage der Attraktionen» und «Montage der Filmmatraktionen». In: Ders.: *Das dynamische Quadrat*. Hg. v. Oksana Bulgakowa, Leipzig: Reclam, S. 10–16 und 17–21.
- Gaudreault, André (2008) *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: Cnrs éditions.
- (2011) *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Gunning, Tom (1990) «The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde» [1986]. In: *Space Frame Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 56–62.
- De Kuyper, Eric (1992) «Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix». In: *Cinémathèque* 1, S. 28–35 und 2, S. 58–68.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [amerik. 1947]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (197?) *Theorie des Films* [amerik. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1974), «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie». In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert v. Schirnding und Jörg Schönert (Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Bearbeitet v. Albert v. Schirnding. Bd. 6) München: Hanser.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel* [1916]. *Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema.
- Tsivians, Yurij (1996) «Two ›Stylists‹ of the Teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer». In: *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Hg. v. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 264–276.